التوظيف الأسطوري في الشّعر الحديث

نصوص منتقاة

سينا مقلّد *

حظيت الأسطورة في مختلف الحضارات بمكانة بارزة ومتميّزة نظرًا لتغلغلها التاريخي والوجودي في حياة الانسان منذ محاولاته الأولى لفهم ذاته، ومعرفة العالم وتفسير ظواهر الطبيعة، ومواجهة مصيره في الحياة وما بعدها.

تمثل الأسطورة في حدّ ذاتها رصيدًا معرفيًّا ثقافيًّا معقّدًا، نظرًا لحفاظها حتى عصرنا هذا على أنماط من التفكير والمعاينة كانت ولم تزل صالحة لنوع من الاكتشافات التي سمحت بها الطبيعة انطلاقا من تنظيم العالم المحسوس واستثماره"(1)، وفي حين كانت الأسطورة تمثل واقعة لشعب معين، كان من المتعذّر إيجاد تعريفات جامعة ومتّفق عليها؛ لذا لم يقتصر تأثير المعتقد الأسطوري على الدراسات الاجتماعية والانثربولوجية فقط؛ بل تعدّاها الى كافة الفنون، كالموسيقى والرسم والنحت والشعر، إضافة الى معظم الأجناس الأدبية التي استقت من معينها، فتأثيرها يعدّ شديد الوقع في بنية الخطاب الأدبي – نثرًا كان أم شعرًا ؛ لذا لا عجب أن تكون "أول قصيدة أدبية هي ملحمة جلجامش المتمحورة حول شخصية جلجامش الأسطورية في بحثه عن الخلود"(2).

تعدّ الأسطورة واحدة من الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى اليها الشاعر الحديث، فجذبته لما فيها من مؤثرات جمالية، ولما تحتويه من مضامين يمكن تأويلها فنيًّا وفلسفيًّا، وتوظيفها رؤيويًّا؛ فمفهوم الأسطورة اختلف عند بعض الشعراء، وانزاح في أحايين كثيرة عن موقعه الرمزي والدّلالي المألوف، وأخذ دلالة جديدة بعيدة من تلك المتعارف عليها، وهذا يؤكد فكرة الاختلاف بين التوظيف الأوّلي للأسطورة، والاستخدام الرمزي الجديد القائم على إعادة خلق تلك الأساطير وفقًا لتجربة كل شاعر وموقفه وخياله ورؤاه وقدرته على خلق معان مختلفة، وإلّا كيف ستكون العلاقة بينه وبين الموروث الشعري بحال لم يتحوّل هذا الأخير إلى طاقة جديدة في شكل فني مختلف من دون أن يزيّف الشاعر القديم أو أن يصبح الحديث إعادة له؟ فكأن هذه العلاقة حركة ذات اتّجاهين في آن معًا، فهي تستمد من التّراث وتعود إليه مؤكّدة صهر الماضي والحاضر في بوتقة جديدة، في محاولة منها لتكريس الوجود امتدادًا، من الزمان الى الحاضر فالمستقبل. وهذا ما ما قام به بعض الشعراء الحداثيين رافضين الاكتفاء بعناصر الصورة التقليدية للأسطورة، كونها لم تعد تتماشى مع الواقع، فعرّجوا إلى خلق عناصر جديدة تحمل دلالات مختلفة تستوعب ظروف

الحياة الجديدة، فغدت الأسطورة تمثل نظرة إلى الحياة وتفسيرًا لها، لا مجرد قصص يرثها جيل عن جيل.

ويمكن القول إن الشعراء العرب الذين نهجوا توظيف الرموز الأسطورية في أشعارهم، كانوا في الأغلب الأعم من الذين يحملون همًّا حضاريًّا، أو رؤى مغايرة، ولعل هذا ما يفسّر إلحاحهم الشديد على توظيف أساطير الموت والانبعاث المتجسّدة في أساطير تموز وعشتروت، وأدونيس وفينوس، والعنقاء والفينيق... فقد نشأ تيار شعري وظّف أسطورة تموز في الشعر العربي، انبثقت منه القصيدة التّموزية.

يذهب بعض الباحثين الى أن "الانبعاث الحضاري، الرمز التموزي، العنقاء، طائر الفينيق، هي القاسم المشترك في مرحلة شعرية كاملة، وفكرة الانبعاث تبدو وكأنها محاولة لاستكمال عصر النهضة العربية"(3)، هذا ما لمحناه في بعض أشعار محمود درويش، لا سيما تلك التي تقول:

"وبحثنا عن زهرتنا الوطنية، فلم نجد أفضل من شقائق النعمان / التي سمّاها الكنعانيون "جراح الحبيب" وبحثنا عن طائرنا الوطني / فاخترنا " الأخضر" تيمّنا بانبعاثه من الرّماد / وتجنّبا لسوء فهم من أخوة "الفينيق"(4).

إن الحديث عن رمز العنقاء في شعر درويش يعود الى ردّ فعله في وصف الحالة الفلسطينية، وما تضمّنته من مجازر وحشية اقترفت بحقه، فأسبغ الشاعر عليه صفة الفينيق الذي ينبعث من الموت في كل مرة ويصوغ أسطورته الجديدة.

كذلك نرى أدونيس وظّف هذا الرمز اعتقادًا منه أن المشروع التحديثي لن يتحقق سوى بالقضاء على الفينيق القديم ليظهر فينيق جديد يخلّص الأمة من ركودها وجهلها وتخلّفها، يقول: "فينيق في طريقك التفت لنا / فينيق حنّ واتّئد / فينيق مت، فينيق مت"(5).

يستند الشاعر إلى ظاهرة التّضرّع للإله، فنراه يصلّي لفينيق ويتوسّل النار والاحتراق حتى يبدّد الظلام عن الأمّة ويحظى بغدٍ جديد مستخدمًا الأسلوب الأمري (التفت – حن – مت...) بإلحاح منه على تحقيق الفعل المتضمّن معاني الثبات والنّضال، وقد تقمّص الشاعر دور الحضارة التي تعاني الموت، محاولا الاتّحاد مع فينيق في طقس من الاحتراق يبدأ معه الرّبيع وتعاود الحياة الى الإنبعاث من جديد.

نجد أن هذا الرمز يحمل في الفكر العربي فكرة العودة الى الحياة، فهو يحترق ويعود الى الحياة، ويولد من رماده طائر آخر، وقد نسجت حول موته وولادة نسله العديد من الحكايا والأساطير، إضافة الى الأشعار، ولعل شفيق المعلوف كان من أوائل الذين نسجوا هذه الأسطورة في شعرهم، فقد قال في قصيدة له بعنوان "محرقة الفينيق"(6) إن الفينيق هو فرخ العنقاء، ويشرح كيف يتحوّل هذا الطائر الى حفنة من غبار بعد أن يكون قد صنع محرقته ورمى نفسه فيها، إلا أنه لا يلبث أن يعود وينبعث من هذا الغبار من جديد.

إلاّ أن رمزية العنقاء في الفكر العربي القديم حملت صورتين اثنتين: أولهما الدلالة

على الإهلاك والهلاك، فإذا أخبروا عن بطلان أمر وهلاكه، قالوا: حلّقت به في الجو عنقاءُ مُغْرب"[7]، والأخرى، حملت دلالة المستحيل وقد تمثل ذلك في قولهم: "المستحيلات ثلاثة: الغول والعنقاء والخل الوفي"[8].

نرى أن أنسي الحاج قد اختار عنوان نص له يحمل بعضًا من هذا القول العربي القديم، مثبتًا اثنين من أركانه ومغيرًا في الركن الثالث، فحضر العنوان على الشكل التالي: يشتري الصحة والعنقاء والخل الوفي[9].

فذهبت الدلالة باتجاه مغاير تمامًا لما يعنيه القول العربي، من حيث الاستحالة، فالقول العربي يدل على أن هناك ثلاثة مستحيلات لا وجود لها:

المستحيل الأول هو الغول، والغول حيوان خرافي، صوّرته الأساطير على أنه ضخم جدًا، وله عين واحدة في أعلى رأسه، فيما حضر عند بعضهم الآخر على شكل أفعى ضخمة تلتهم كل من يعترضها، وتظل تهيم في الطرقات على غير هدى.

والمستحيل الثاني هو العنقاء، وهو – كما ذكرنا سابقًا – طائر خرافي، ورد ذكره كثيرًا في القصص الشعبية لاسيما في "ألف ليلة وليلة"، كذلك في الأساطير الإغريقية، وبطبيعة الحال، لم يشهد وجوده أحد، ولم يره إنسان، لكن ذلك لم يمنع من تصوره واتّخاذه رمزًا في كثير من الفنون.

أما المستحيل الثالث فهو "الخل الوفي"، وهذه مبالغة، إلا أن العرب ضربت فيه المثل ربما لأن الخل الوفي والأمين والصادق نادر وعزيز ومتعذر وجوده.

قلب أنسي الحاج هذه المفاهيم وعَبَث في مضامين الأساطير التي احتوتها، فغيّر الموقف كليًّا ليعطي دلالة مغايرة، وبذلك نجده أعطى للرموز صيغًا جديدة اختلفت عن صيغها القديمة في سياقها ودلالتها، لا في بنائها وتركيبها، وإن كان قد عدّل بإحداها، مستعيضًا عن الغول بالصحة، ومصدّرًا الجملة بالفعل "يشتري".

حضر الفعل "يشتري" بصيغة المضارع وقد غاب عنه فاعله، فمن هو المشتري؟ يطرح القارئ سؤاله، لاسيما أن المشتريات هي الصحة والعنقاء والخلّ الوفي، أشياء مجردة وغير محسوسة، فالعنقاء والخل الوفي من المستحيلات كما يدل الموروث العربي، والصحة كذلك مجرّدة، فكيف يمكن لشارٍ أن يحصل على هذه المستحيلات الثلاثة؟ ثم من هو هذا الشاري؟ ليس في العنوان ما يدل عليه، فلا بد من قراءة النص حتى تتضح الدلالة:

"يشارعونك أن المال "ليس"، يبشّرونك أن المال كُخ.

عاطل وباطل. هءْ، يقولون "ليس"

... المنافقون"[10]

إذًا، المال هو الذي يشتري المستحيل، ويحقق اللامعقول، لكن هل يا ترى أنسي الحاج يقصد "بالمال"، العملة النقدية؟

نتابع قراءة النص ليتضح لنا أن المال ما هو إلا: الحرية! وأنسي الحاج "يدعو لكم بالمال لكي تتحرّروا، لكي تصرفوا المال فيحرركم" ويقول: إنني أدعو لكم بالمال – الحرية.

لم يلجأ الحاج إلى أسطورة العنقاء ليعبّر عن فكرة البعث القومي والحضاري والإنساني، وبعث الأمة من تخلّفها وخمولها لتعاود سيرها في ركب الحياة والحضارة، كما فعل غالبية الشعراء الّذين تجلّت في نصوصهم هذه الفكرة؛ إنما لجأ اليها لأنه رأى فيها ما يخدم فكرته خدمة إبداعية قوية، وليبتدع لغة جديدة تخرجه من إطار المألوف وتمنحه القدرة على التعبير عن مشكلات واقعه المعقّدة.

يكمل الحاج أساطيره مُومئًا الى أسطورة سيزيف، مكتفيًا بالاشارة اليها دون الولوج في تفاصيلها، وهذا ما يحفّز القارئ الى استدعاء هذه الأسطورة وقصتها الميثولوجية التي تقول إن سيزيف حُكم عليه بسبب تمرده على الآلهة، أن يرفع صخرة كبيرة في أسفل الجبل الى أعلاه، وكل مرّة يصل فيها إلى القمة تفلت الصخرة من يديه، وهكذا لم يتمكن من أداء مهمته على الرغم من جهده ومحاولته الجادة، ولم يجنِ سوى الخيبة والفشل، ويظل هكذا الى الأبد حتى أصبح رمز العذاب الأبدي، والجهد غير المثمر، والعقاب اللانهائي.

يقول "ألبير كامو" (Albert Camus) في هذا الصدد: "هذا العبث والخيبة والهزيمة التي تتكرر في ديمومة أبدية لهي أسوأ العقوبات التي عوقب بها المسكين سيزيف"[11].

تذهب دلالة سيزيف عند أنسي الحاج لتصبّ في طبيعة الأمر الواقع والوضع الراهن، أي حالة الاستلاب التي يحياها الشعب، والظّلم الذي يُمارس في حقه، ويرد على كل من قال إن الشعب محكوم بالقهر الى الأبد، وأن "كل بحث عن الخلاص محكوم سلفًا بالهزيمة، وكل جهاد للنهوض تنتظره على رأس الجبل قدم إله لتردّه إلى الهاوية، لأن مأساة سيزيف هي مأساة الإنسان، فلا تضّيعوا وقتكم، لأن كل أمل خائب وكل حلم باطل"[12].

أما أدونيس فيورد أسطورة سيزيف على النحو الآتي:

"أقسمت أن أكتب فوق الماء / أقسمت أن أحمل مع سيزيف / صخرته الصّماء / أقسمت أن أظلّ مع سيزيف / أخضع للحمى وللشرار / أبحث في المحاجر الغزيره /عن ريشة أخيره / تكتب للعشب وللخريف / قصيدة الغبار / أقسمت أن أعيش مع سيزيف"[13].

يتوجه الشاعر منذ مطلع القصيدة الى سيزيف حاملا معاني العمل والإرادة، فحياتنا تشبه أسطورة سيزيف من حيث الاستمرار في العمل، قاصدًا الشاعر بذلك الإشارة الى أن دورة الحياة لن تنتهي، وهي تتكرر وتعاود نفسها كل صباح على أمل الخلاص، مكرّرا الفعل "أقسمت" مصحوبًا في أول سطر مع الكتابة فوق الماء، وربما دلالة ذلك التعبير عن استمرارية الخصب ومتابعة العمل، وسيزيف الذي غضبت عليه الآلهة يقسم الشاعر على أن يقاسمه العذاب ويلازمه في ناره ومحرقته، ويتوجه معه إلى تحريك الارادة الداخلية في المواجهة، مع أنها مهمة مستحيلة استحالة الكتابة على الماء الّا أنها تعني خلقًا جديدًا يتوافق مع الحاضر والمستقبل.

اتّكأ الشاعران، الحاج وأدونيس، على أسطورة سيزيف، فرأى الأول أننا محكومون بالقهر فتوجّه إلى الشعب يحثّه على مقاومة الوضع الراهن وعدم الخضوع لليأس والاستسلام، فاتّخذت أسطورة سيزيف عنده طابعا جماعيًا، وهذه الجماعة يدعوها الحاج إلى العمل والفعل للوصول الى هدف واحد مشترك يعود بالفائدة على المجتمع أجمع، لا أن يكون متمثّلا في شخص سيزيف فقط، في حين اتّخذه الثاني رمز الجماعة وتحمّلها المصاعب من أجل حياة كريمة، إلا أنه – أدونيس – ارتأى أن يحمل الصخرة مع سيزيف ليصبح هو نفسه سيزيف.

ويتخذ عبد الوهاب البياتي من سيزيف وسيلة لإيصال أغراضه السياسية، فالمنفى الذي عاشه نتيجة الأحداث المأسوية في بلاده دفعه الى استخدام بعض الرموز ليشير بها إلى حالة الاضطهاد التي يعاني منها الإنسان العربي عامة، والعراقي خاصة، يقول:

"عبثا نحاول أيها الموتى الفرار / من مخلب الوحش العنيد / الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد / سيزيف يبعث من جديد من جديد / في صورة المنفي الشريد"(14).

نجد أن هذه الأسطورة استُخدمت في الشعر العربي المعاصر بوجهين، وجه إيجابي اشتمل على عدم اليأس، وآخر سلبي ينزع منزع الاستسلام، وقد رجّحت دقّة هذا الوجه في معظم قصائد الشعراء المعاصرين، وربما مردّ ذلك الى المشاكل التي تعاني منها الأمّة، فأفاد كلّ شاعر من موضوعها وفسّرها تبعًا لتجربته ورؤاه، على أنهم اتّفقوا في كون البطل الأسطوري "سيزيف"، إنما يرمز الى البشرية والى الإنسان المثابر من أجل الوصول الى قمّة رغباته وأهدافه.

بالإضافة الى طاقة الأسطورة الرمزية، فإن لها قدرة على تجاوز السياق التاريخي الذي وضعت فيه، لتخلق بذاتها سياقا مختلفا، وربما عكسيا، وقد نلمح ذلك في أسطورة "زوس" التي وظّفها أنسي الحاج عابثًا في سير أحداثها، محوّلا نفسه الى الإله "زوس" ويهبط على "داناي" لينجب منها ولدا ذكرا يقتل جدّه، يقول:

"أعرف أنني زوس
الذي هبط عليكِ في السجن مطرًا من الذهب وأنجب منك ذكرًا
قتل جدّه حسب النبوءة وصار
بطلًا شعبيًا من اليونان / من آسيا الصغرى"(15)

إن سجن "داناي" في الأسطورة محكم الأقفال، لا أبواب له، كأنه سدّ منيع يحدّ بينها وبين عالم الرجال، بل إنه منفى لا يُسمح فيه لدخول أي انسان، إلاّ أن أنسي اجتازه وعبره نافذًا إليها، لكنه لم يكسر بابه أو يهبط جدرانه، جلّ ما في الأمر أنه هبط عليها (= داناي) "مطرًا من الذهب"، واحتواها، فاكتسب الهبوط دلالة جديدة قلب فيها أنسي صورة العلاقة بين الرجل والمرأة، فالمرأة – وفق الطبيعة – هي التي تحتوي الرجل، لكن هنا، الرجل هو الذي احتواها، إنها الحبيبة التي أحبّها الشاعر فاعترف

بسيادة أمومتها وخرج على المفهوم السائد في سيطرة الرجل على المرأة معليًا شأن الأمومة.

نقل أنسي الحاج أسطورة "زوس" و"داناي" من السياق الأسطوري الى السّياق الشّعري بعد أن أفرغه من مدلوله، وهذا الأمر أسبغ على القصيدة دلالة جديدة، فالأسطورة تقول إن "كرونوس" كان يخشى أن يقوم أحد من أبنائه بخلعه عن العرش؛ لذا كان يقوم بابتلاعهم عند ولادتهم، لكن زوجته داناي أنقذت ابنها "زوس" وأخفته في جزيرة "كريت" فنشأ تحت رعاية الحوريات، وعندما بلغ سن الرشد، أجبر "زوس" أباه "كرونوس" على إرجاع أبنائه الذين ابتلعهم، حاول هؤلاء الانتقام من أبيهم، عندها، اندلعت الحرب بين الجبابرة بقيادة كرونوس"، والآلهة بقيادة "زوس"، لتحسم الغلبة لصالح هذا الاخير وإخوته(16).

استعاد أنسي الحاج في هذا الحدث أسطورة قتل الأب، ونصّب نفسه أبًا لكل المخلوقات، مما يعني قتل الله أيضًا والحلول محلّه ليصبح هو الخالق والفاعل لعملية الخلق، وما أراد أنسي خلقه ربما لم يكن سوى قصيدة جديدة يعبر بها من ماضي الأيام الى أواتيها، ساعتئذ نفهم أن قتله للإله إنما أراد فيه أن ينصّب نفسه محله ويقوم بعملية خلق جديدة.

وفي نصّ آخر تحضر أسطورة "أفروديت" دون أن يسميها، يقول:

"الآلهة العشيقة الحورية الزائلة
التي حملها الموج اليّ عذراء
فأنجبت كلّ ما أنجبتُ منها
وألقيتُها
على الموج الى المستقبل عذراء"(17)

هذه الآلهة العشيقة الحورية، هي حورية أنسية، حملها الموج اليه، وأفروديت" حسب الأسطورة هي إلهة الحب والجمال، نشأت في البحر وانبثقت من زبد صدفة بحرية، وإثر مغامرات قامت بها قرّرت الرحيل الى مدينة بافوس "Paphos" حيث استعادت عذريتها في البحر"؛ وأي شيء أطهر من أمواج البحر وأعمق منه وأجمل منه في سكونه وعمقه؟ وأي شيء أقوى منه في ثورته المدوّية؟

كذلك الجمال، فإن فيه من العمق والقوة ما يماثل الحياة التي أنشأته، وما خلْق ربة الجمال من أمواج البحر سوى تماثل قوة الحياة وطهارتها وعمقها.

هذه هي حبيبة الشاعر، تثير فيه الحب وتغريه وتلهب قلبه، لكنها تستعصي، وفي كل مرّة تحضر فيها، تطلع بكرًا عذراء، وكأنه عندما يلقيها "على الموج الى المستقبل عذراء" يقيم طقوس عبادة وصلاة، وعشق صوفي " يوقد المزيد من نار الحب، نار الاستجابة للحبيب، نار الرغبة الظامئة أبدًا، وأبدًا غير المرتوية"(18).

شق أنسي الحاج لنفسه طريقًا خاصًا في الكتابة والنظم، اخترق فيها المحظورات كلها، من اجتماعية وأخلاقية ودينية، ولغوية، وشيّد بنيانه على مداميك لم تكن مألوفة في الأدبيات المرتكزة على قيم السلف، لذا، تميّزت بالمفاجآت والصدمة وتوقع اللامتوقع، مطعمة بنكهة الغرابة، يقول:

"كانت تهرب على فرس بنصف جسد،
يثب عليها
راهقت بعذاب، طويلًا، طويلًا ترامت الى
الوراء
انتهى"[19]

صورة غرائبية، تدفع قارئها للابحار في عالم المخيلة، علّه ينتشل دلالة ما، فالفرس بنصف جسد، يثب عليها، وهي تمتطيه، لكنها تهرب، تهرب عليه، وترامت الى الوراء.

إن الفعلين "تهرب" و"يثب" يقومان على تباعد دلالي ينتج عنه تعطيل الحركة، أو هروب، لكنه هروب الى الأمام، مكتنز برغبة جامحة نحو اللاحدود.

ربما يستدعي أنسي الحاج الأسطورة اليونانية التي ترسم آلهة نصفها بشر ونصفها آلهة، أو يستحضر المثل الشائع "الفرس من خيّالها"، فنمسك بطرف خيط الدلالة: إذًا، هل يعني الشاعر بالفرس، الفارس الذي يمتطيها؟ والشاعر اختزله الى فرس، يثب على أنثى وهي تثب عليه. وهو في وثبه هذا يخفي نصف جسده! أم تراه يقصد القصيدة الجديدة الهاربة من قيود الخليل؟

مشهد صوري، اعتمد أنسي فيه على الصورة التي توزّعت بين مفاصل الكلمات، التقطها من مخزونه النّفسي، والمعرفي، وألصقها في هذا الإطار، وهي في ذلك متدرجة من الغرائبية الى العالم الخارجي، فأصبحت على تماسٍ مع الواقع؛ والواقع يشي بعلاقة حميمة ترتمي فيها الأنثى الى الوراء بعد ممارسة منهكة ومريرة يفعلها الرجل/ الفارس الذي تمتطيه الشهوة، والمرأة هي الخاسر الأكبر، فالفعل "انتهى"، إنما يدل على متعة الرجل التي أُفرغت في الأنثى، فيما قامت الأنثى بوظيفة أنيطت بها منذ البدء ألا وهي "تفريغ طاقة الرجل"، فمنذ ملايين السنين و"المتعة الوحيدة المتاحة للمرأة، هي إنتاج متعة الرجل"[20]، فيما هي "رشدت، ولدت للدم حيضًا وإنجابًا وثأرًا"[21].

وتكمل الأسطورة مسارها مغادرة مرتكزها المرجعي، متوجهة الى آفاق خفيّة حيث تقبع "ماموت وشعتقات" الى "ذلك العهد يدُ ماموت لم تكن ظهرت. قام جدّه ونقل الخشب وغشّ العبيد ورفع أعمدة ليضحك، وماموت عليها. نسي ماموت حكاياته. هجم يذبح جدّه في حديقته، من الورد الى الورد"[22].

يعيد أنسي الحاج قصة ديك الجن الحمصي الذي ذبح "ورد" من الوريد الى الوريد، لكنه لا يجري على هذا المسار، بل انه اتّخذ لنفسه مسارًا آخر، فهو لم يقل من الوريد الى الوريد، بل قال "من الورد الى الورد"، لكن حضور كلمة "الورد" أحضرت بدورها كلمة "الوريد" واستدعتها، لا سيما أنها مسبوقة بالفعل "يذبح".

تتشكل في هذا المقطع ملامح فنية عبر توتر في الدلالة، فالحاج يؤلف بين حدود متباعدة، يستحضر عملية الذبح إلاّ أنه يجرّدها من أدواتها ولوازمها، ولا نلمح في النص أي أثر يستتبع عملية الذبح بل على العكس نقع على كلمة "ورد"، وهذا ما يجعل النص يعكس خفايا ومفارقات.

حاول بعض الشّعراء المعاصرين أن ينتجوا شعرًا جديدًا ذا وظيفة تأثيرية مختلفة، فعملوا على إنتاج صور تضرب في عالم ما وراء الحسّ، تصل بالأحاسيس والمشاعر الى ما لا يتسنّى للعقل ولا حتى للحواس أن يصلا إليه إلّا بشق الأنفس، وهذا النتاج التصويري فرض على الشاعر اللجوء الى الإبهام والغموض – عن كره أو طواعية – وبطريقة تفكيرية أو عفوية، تبعًا لدرجة عمق التجربة التي يعانيها، وإشكالية الغموض تعدّ واحدة من ملامح القصيدة الحديثة التي تكمن في طبيعة وجودها وتشكّلها، فالسّياق غامض واللّغة غير مألوفة، والصّور متباهية، مبدية محاسنها، تعمل على جذب القارئ مراودة إيّاه، لما فيها من رؤيا وعمق ثقافي، فحين يريد شاعر كأدونيس بيان حكمة مفادها تأكيد قدرة البشر على صنع ما يبدو مستحيلًا، لا يلجأ الى قولها وتأكيدها بالتقرير والمباشرة؛ بل إنه يرسلها عبر قنوات النفس الى العقل، فالحكمة قول موجز يتضمن فكرة صائبة تصلح لأن تكون قيمة، أو قانونًا من قوانين الحياة.

وفي هذا الإطار يقول: "ثدي النّملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر / الفرس جهات أربع ورغيف واحد / والطريق كالبيضة لا بداية له[23].

إذا أخذنا كل كلمة في هذا المقطع على حدة، نراها واضحة، لكن بدخولها السّياق يتغيّر كلّ شيء، ولا يعود معناها مألوفًا حاضرًا؛ بل يصطدم القارئ للوهلة الأولى بغموض وتعابير لم يألفها، ولكل قارئ أن يترك حبل تأويله على غاربه، والمتمعّن في قراءة هذه السّطور يرى أن النملة ربما تكون إشارة الى الجدّ والعمل الدؤوب، وربما يرمز الحليب الى الخير والعطاء، والجهات الاربع للفرس، ربما ترمز الى القوائم، وهي في الحقيقة جهات العالم، مع رأس واحد هو رأس الاسكندر الذي رمّزه الشاعر بالرّغيف، والاسكندر كان حاكما لا يملك إلّا عمرًا واحدًا؛ لذا يستحيل عليه مهما فعل أن يوزعه على كلّ العالم بجهاته الأربع، وأن يرضي كل من هو تحت حكمه. فنراه في هذا المقطع يأخذ التّجربة من النّملة، ويحاول أن يقوم بالمستحيل، أو ما يبدو مستحيلًا.

الشاعر هنا إنّما يدعو القارئ الى التّنقيب عن المعاني الباطنة المخبّأة في النّص، فلجأ الى هذه الرّموز لأن استخدامها في الشّعر المعاصر لا يقتصر على الاسطوري فقط؛ فهناك الكلمة التي تعد رمزًا خطابيًّا أدبيًّا، يأخذها الشاعر من موقعها الأساسي وينزع عنها لبوسها القديم ليلبسها لبوسًا آخر على عتبة القصيدة، محمّلها إيحاءات داخل السّياق، ومع ما جاورها من كلمات؛ لذا تتبدّل وفق كل قراءة، فهي رمز نسبي متغيّر، يختلف استعمالها من شاعر الى آخر لتكتسب دلالات جديدة في كل سياق حسب الحالة النفسية والتجربة الخاصّة بكل شاعر وقارئ على حدّ سواء.

يشترك الشعر والأسطورة في البنية الرّمزية، فالأسطورة سبيل من السّبل لإيصال التّجربة الأدبيّة، وهناك بعض الدّراسات تجعل من الأسطورة الصّورة

الأولى للشعر، وما توارثناه من أساطير ليس إلّا تجربة شعريّة تشعّ منها طاقات إيحائية خارقة، وخيال طليق.

تميّز الشعر المعاصر بنوع من التّجديد، واكبه توظيف الأسطورة، فخرج من مستوى الرؤية المحدودة الى مستوى الرؤيا وأبعادها، ومن الوجود الى الّلاوجود، ومن الشعور الى اللاشعور؛ فكانت الرّغبة في الخروج من نمطيّة الحياة وخلق توازن بين ما هو طبيعي وما هو وراء الطبيعة، وما هو مادي وما هو روحي، فكان أن "لجأ الى تأويل الأسطورة والتّحوير من شكلها الفنّي وصولًا الى التّعبير عن فكره ووجهة نظره في مختلف الشؤون"(24).

فها هو يوسف الخال يحاول التّعبير عن الواقع المرير أو المأساة التي تكبّل الإنسان مستنطقًا الأسطورة في بعض قصائده، منها قصيدة "البئر المهجورة ":

"عرفتُ "إبراهيمَ"، جاريَ العزيزَ، من / زمانٍ، عرفتُه بئرًا يفيض ماؤُها / وسائرُ البشرْ/ تمرُّ لا تشرب منها، لا ولا / ترمي بها، ترمي بها حجرْ/ لو كان لي أن أنشر الجبين / في ساريةِ الضياءِ من جديد / يقول إبراهيمُ في وُريقةٍ / مخضوبةٍ بدمّه الطليلِ / تُرى، يُحوّلُ / الغديرُ سيرَه كأنْ تبرعم الغصون /في الخريف أو ينعقد الثمرْ / ويطلع النباتُ في الحجرْ؟

في الملجأ الوراءِ مأمنٌ منَ/ الرصاصِ والردى / لكنّ إبراهيمَ ظلّ سائرًا / كأنه لم يسمعِ الصدى /.

وقيل إنه الجنونُ / لعله الجنون/ لكنّي عرفتُ جاريَ العزيزَ من زمانٍ / من زمن الصّغر / عرفته بئرا يفيض ماؤها / وسائر البشر / تمرّ لا تشرب منها، لا ولا / ترمي بها حجر"(25).

إذا بدأنا من عنوان هذه القصيدة فإنّنا نرى أن البئر في الموروث الثقافي ترمز الى الإخفاء والظلمة لعتمتها وعمقها، كما أنها ترمز الى الحياة، لأن الماء عنصر من عناصر الحياة الأساسية، إلّا أنّ وصفها بالمهجورة يستدعي استحضار قصّة يوسف وأخوته الذين رموه في غياهب الجبّ لإخفائه، ويمثّل إبراهيم في هذه القصيدة من يتحمّل الغربة الفردية من أجل الجماعة، كما أنّه يمثّل قيمًا ومواقف وافتداء وحركة وإرادة من أجل غد أفضل، فإبراهيم شخصية تنجز الفعل من دون نكوص أو تراجع، وما يميّز هذه الشّخصية داخل القصيدة، هو علاقتها بالآخرين، فهو مصدر العطاء والحياة في الصّحراء التي تفتقد أدنى سبل العيش وأهم مصادر الحياة، وتبدو العلاقة بينه وبين الآخرين غير متعادلة، فعلى الرغم من كونه منحهم الحياة باعتباره المصدر والمنبع "البئر التي تفيض مياهها"، إلّا أنّهم (الآخرون) يكنّون له العداء والبغضاء.

كذلك يتراءى لنا أن إبراهيم هو المسيح الذي يفدي العالم بموته، طالما أنه يشعر بمسؤولية اتجاه الآخرين، وهو يذكّرنا بطقوس تقديم القرابين للآلهة لتستمر لديهم الحياة، لكن إبراهيم هنا يقدّم نفسه من أجل تغيير الحياة الى الأفضل، لا من أجل الاستمرار في الحياة نفسها، فهو يفتدي العالم من أجل استرجاع الكرامات، لكنه

اتّهم في نهاية المطاف بالجنون؛ فالشاعر يحضر كنبي وكمخلّص وكضحيّة في الوقت نفسه، يبشّر بالمستقبل إلّا أن المجتمع يقف ضدّه ويضطهده، وإبراهيم هو الوحيد الذي آمن بأن هناك بئرًا يفيض ماؤها في أرض قاحلة، والماء يشكّل العنصر الملازم للبحر كما للبئر، وبالتّالي فهو يتقاطع من حيث الوجود، ويختلف من حيث الدلالة، كون الأول يحمل الملوحة، فيما ينضح الثاني بالعذوبة، وبالتالي ربما تذهب الدّلالة الى أن الحضارتين – الشرقية والغربية – متعارضتين متقابلتين في الوقت نفسه.

لقد رسم إبراهيم لنفسه مسارًا حياتيًا، لكنه وقع فريسة الاغتراب في حال استحالة التواصل بين المجتمعات والحضارات، وهذا بطبيعة الحال يؤدي الى الانفصال والتعارض، ولم يقتصر التّعارض هنا بين الذات والآخر؛ إنّما تجاوزه الى التّعارض بين حضارة الصّحراء القاسية وبين حضارة الماء الرقراقة، لكن المشكلة هي في عدم ورود الناس تلك البئر وخوضهم عباب البحر.

ساهمت الأسطورة في هذه القصيدة بقدر كبير من بنائها وإيحائية لغتها، فقد اتّخذ الخال من "إبراهيم" رمزًا للمُثُل، وحمّله بعدًا حضاريًا جديدًا، فقد جعله سبيلًا للخلاص وواجهة تطل على العالم الغربي وحضارته، والشاعر من أبناء جيل الشّعراء الذين انفتحوا على الحضارة الغربية، لا لشيىء إلّا لأن الواقع الجديد فرض شعرًا جديدًا، فرأوا أنفسهم متأثرين بإليوت (Eliot) وغيره من شعراء الغرب، وراحوا يدعون الى التّحرّر من الأفكار القديمة والتّطلع الى الغرب والإقتداء به، وقد رأى الخال أن لا سبيل للنهوض من الركود، ومواكبة التّطور، إلّا باللجوء الى ثقافة البحر وما وراءه، أي الغرب وحضارته، بهذا يتحقّق الانبعاث.

ثم يصل في أحد المقاطع الى توظيف أسطورة "يوليس" الذي عاد الى زوجته ووطنه بعد طول غياب، ولم تفقد الزوجة الأمل في رجوعه طوال مدّة غيابه، وقد ربطه الكاتب بالحالة النفسية له ولأبناء وطنه بعد طول غربة، يقول:

"لو كان لي أن أنشر الجبين / في سارية الضّياء / لو كان لي البقاء / ترى، يعود يوليس"(26).

يتابع الشاعر في قصيدة "الدعاء" نداءه الى البحر الذي يعتبره المخلص من حالة الجهل الذي تعيشه الأمّة العربية، ويتضرّع طالبًا الرّزق منه، كاشفًا الحقيقة الماسوية ورغبته في التّجديد، يقول:

"أيها البحر، أيها الامل البحر / ترفّق بنا، ترفّق، ترفّق / ما أدرنا وجوهنا عنك إلّا / بعدما مزّق السّياط ضحايانا" (27).

أما بدر شاكر السّياب فقد مال الى الأسطورة في فترة من فترات حياته ليتجاوز الأوضاع الاجتماعية والسّياسية التي كانت سائدة، وما حملته من قمع واضطّهاد، فانطلقت قصيدته نحو آفاق مبتكرة من الجمالية، كان لها القدرة في التّعبير عن هذا الواقع، مجسّدة الانكسارات والخيبات والأزمات الحضارية على كافة الصّعد، وفي اختياره لقصيدة "سربروس في بابل" يبرّر

اتّكاءه عليها قائلا: "كان الواقع السياسي أول ما دفعني لذلك، فحين أردت مقاومة الحكم بالشعر اتّخذت من الأساطير ستارًا لأغراضي، فكانت هذه القصيدة التي هجوت فيها "قاسمًا ونظامه" أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيّته لذلك"(28)، وسربروس اسم لكلب مقدّس نصّب إله على مملكة الموتى، وهو عند المصريين القدماء "أنوبيس"، جاء على هيئة كلب يربض على قاعدة تمثّل واجهة المقبرة، له ثلاثة رؤوس وذيل أفعى، وسربروس باللاتينية حارس بوابة العالم السفلي في الميثولوجيا الإغريقية(29).

يقول المقطع: "ليعوِ سربروس في الدّروب / في بابلَ الحزينه المهدّمه / ويملأ الفضاء زمزمهْ / يمزّق الصّغار بالنّيوب، يقضم العظام / ويشرب القلوب / عيناه نيزكان في الظلام / وشدقه الرّهيب موجتان من مدى / تخبّئ الرّدى / أشداقه الرّهيبة الثلاثة احتراق / يؤجّ في العراق"(30).

يصوّر الشاعر في هذا المقطع الحاكم العراقي "عبد الكريم قاسم" وما اقترفه من جرائم في حق الشعب، مرمّزًا إيّاه بالكلب ذي الرّؤوس الثلاثة، الذي يحرس مملكة الموت المظلمة، وقد ظهر ذلك من خلال الحقل المعجمي المرمز (النيزك – الظلام – الرهيب – الردى...) في إشارة الى تفشّي النّهب والسّرقة لخيرات البلاد التي سمّاها بابل الحزينة، وذلك في إيقاع ملؤه الحزن والحسرة.

أخيرًا، يمكننا القول إنّ الحداثة الشعرية بقدر ابتعادها عن الكلاسيكية، وعن النُّظم التي كانت سائدة في أزمنة مختلفة، بقدر استعانتها بزاد القديم وتراثه، ولعلّنا نقول إنّ من أظهر سمات الشّعر الحديث هو تأثّره بالتّراث، والموروث القديم، وقد وجدنا أن شعراء الحداثة قلبوا الأسطورة وتصرفوا في مضامينها، فغيروا المواقف لتعطي دلالة مغايرة؛ لذا حضر الرمز بصيغة جديدة اختلفت عن الصيغة الأساسية في مآلها المرجعي الأول، فلم تعد تحوي الدلالة نفسها، لا في تركيبها وبنائها، ولا حتى في سياقها، فبدت الأساطير في نصوصهم ذات ملامح جديدة، اكتسبت طابعا مغايرا للنمطية المعتادة، وعكست تصوير ذواتهم، ما زاد في غموضها وغرابتها وإيغالها في أعماق الخيال، كذلك استطاعوا أن يحوّلوها الى عمل أدبي صبّوا فيه أفكارهم وقلقهم ورؤاهم.

انطلقت الحداثة الشعرية من رؤى الماضي لتبعث عالمًا جديدًا تناقش من خلاله واقعها، وتطرح نظرياتها الثّائرة، أرادت أن تهدم الظّلم، وأن تكسر الظلام بمعاول الأزمنة الغابرة، وهذا ما منحها ذلك البعد العميق بملامسة الجذور الأصيلة، وإحياء الوهج القديم، وردم الهوّة بين الماضي والحاضر من خلال نبض عصري، وظّفته بروحانيّة وشفافيّة طورًا، وثورة وتمرّد وعصيان أطوارًا أخرى، فغدت الأسطورة جسرًا بين زمنها الأساسي، وبين زمن كتابة النّصوص.

وهذا يدفعنا الى طرح الاشكالية من جديد؛ هل نستطيع أن نبني عالمنا الأدبي والثّقافي من دون الاتّكاء على الماضي؟

وهل نستطيع أن نواجه طغيان اليوم من دون الاختباء خلف التّراث؟

أسئلة وأسئلة تتراكم وتحتاج الى إجابات.

***

الهوامش

*** دكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها من الجامعة اللبنانيّة، وجامعة إينالكو – السوربون.**

1- شتراوس، كلود ليفي: الفكر البرّي، تر: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية , بيروت، 1984، ص 37

2- السّواح، فراس: جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة – دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2002، ص 25

3- خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت،ط1985،2،ص 22.

4- درويش، محمود: نص في حضرة الغياب، دار رياض الريّس، بيروت، 2006، ص 70.

5- أدونيس: الاعمال الشعرية الكاملة، ج1، (1949 – 1961) دار الساقي، بيروت، ط1، 2012، ص 152

6- أنظر: معلوف، شفيق: عبقر، منشورات العصبة الأندلسية، البرازيا، ساو باولو، ط3، 1949

7- حمزة، حسين: مراوغة النص، دراسات في شعر محمود درويش، دار كل شيء، حيفا2001، ص، 122

8- يقول صفي الدين الحلّي:

لما رأيت بني الزمان وما بهم
خلّ وفيّ للشدائد اصطفي
فعلمت أن المستحيل ثلاثة
الغول والعنقاء والخل الوفي

الحلّي، صفي الدين، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت 1990، ص420

9- مقال لأنسي الحاج نشر بتاريخ 17 ت1 1971، في ملحق النهار.

10- م. ن

11- كامو، البير: أسطورة سيزيف، تر: أنيس حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص 45

12- من مقال بعنوان "هم لتهريب السلاح ونحن للأمل"، نشر بتاريخ 30 ايلول 1970 في ملحق النهار.

13- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

14- البياتي، عبد الوهاب: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ج1، 1979، ص261.

15- الحاج، أنسي: ماضي الأيام الآتية، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994.

16- أنظر: السّواح، مغامرة العقل الاولى، دراسة في الاسطورة، دار علاء الدين، سوريا وأرض الرافدين، دمشق، ط 11، 1996 ص93

17- الحاج، أنسي: ماضي الأيام، م.س، .ص26

18- حسن، عبد الكريم: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج نموذجًا، دار السّاقي، بيروت، ط1، 2013، ص111

19- الحاج، أنسي: لن، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994. ص 38.

20- حسن، عبدالكريم: قصيدة النثر وانتاج الدلالة، م.س، ص 57

21- م. ن، ص58

22- الحاج، أنسي: الرأس المقطوع، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994، ص 87

23- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، م2، ط2، 1971

24- داوود، حسن: الاسطورة في الشعر العربي الحدي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992، ص105.

25- الخال، يوسف: م، س.

26- الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 204

27- م.ن، ص 228

28- عن علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 34.

29- اليكسي، لوسيف: فلسفة الاسطورة، تر: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000، ص107

30- السياب، بدر شكر: الديوان، المجلد الاول، دار العودة، بيروت، 1971، ص 482.

***

• المصادر والمراجع:

- أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

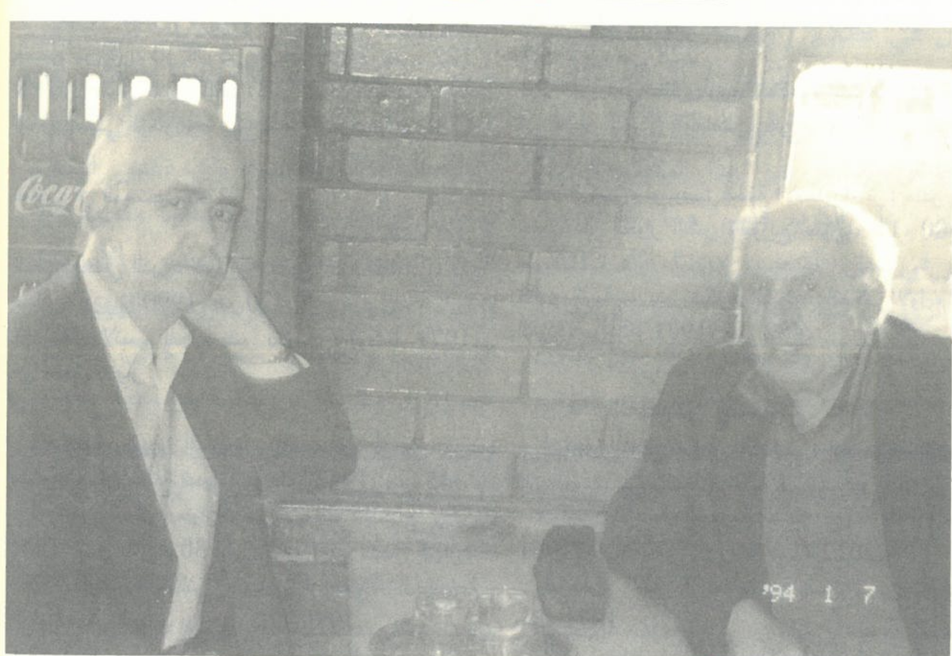
- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، (1949 - 1961) دار الساقي، بيروت، ط 1، 2012.

- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، م2، ط2، 1971

- أليكسي، لوسيف: فلسفة الاسطورة، تر: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000

- البياتي، عبد الوهاب: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ج1، 1979
- الحاج، أنسي: الرأس المقطوع، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994
- الحاج، أنسي: لن، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994
- الحاج، أنسي: ماضي الأيام الآتية، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994.
- الحاج، أنسي: مقال نشر بتاريخ 17 ت1 1971، في ملحق النهار.
- الحاج، أنسي: من مقال بعنوان "هم لتهريب السلاح ونحن للأمل"، نشر بتاريخ 30 ايلول 1970 في ملحق النهار.
- حسن، عبد الكريم: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج نموذجًا، دار السّاقي، بيروت، ط 1، 2013
- حمزة، حسين: مراوغة النص، دراسات في شعر محمود درويش، دار كل شيء، حيفا 2001.
- خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1985، ص 22.
- داوود، حسن: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992.
- درويش، محمود: نص في حضرة الغياب، دار رياض الريّس، بيروت، 2006، ص 70.
- السّواح، فراس: جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة – دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2002
- السّواح، مغامرة العقل الاولى، دراسة في الاسطورة، دار علاء الدين، سوريا وأرض الرافدين،، دمشق، ط 11، 1996
- السياب، بدر شكر: الديوان، المجلد الاول، دار العودة، بيروت، 1971
- شتراوس، كلود ليفي: الفكر البرّي، تر: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، بيروت، 198، ص 37
- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997
- كامو، البير: أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983
- معلوف، شفيق: عبقر، منشورات العصبة الأندلسية، البرازيل، ساو باولو، ط3، 1949

***



الروائي محمد علي اليوسفي